



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Słowo i język w akmeistycznych utworach Osipa Mandelsztama i w ich polskich przekładach

Author: Anna Domogalla

Citation style: Domogalla Anna. (2009). Słowo i język w akmeistycznych utworach Osipa Mandelsztama i w ich polskich przekładach.

W: P. Czerwiński, J. Stawnicka (red.), "Słowo i tekst. T. 2, Język i proces literacki" (S. 13-31). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Domogalla

Katowice—Sosnowiec

Słowo i język w akmeistycznych utworach Osipa Mandelsztama i w ich polskich przekładach

„Nawet wśród akmeistów, którzy powinni byli — jak pisał — kochać »istnienie rzeczy bardziej niż samą rzecz, a swój byt — bardziej niż samych siebie« stosunek Mandelsztama do słowa był zupełnie szczególny i, prawdę mówiąc, niespotykany. Skoro esencja człowieka jest ukryta w artykułowanej mowie, to jeśli chce on szanować samego siebie, musi jednocześnie szanować słowo. W pojęciu Mandelsztama miłość obejmowała nade wszystko istnienie i słowo”¹. Tymi słowami Ryszard Przybylski, jeden z najbardziej uważnych polskich czytelników i badaczy poezji Mandelsztama, rozpoczyna wstęp do kolejnego wydania polskich przekładów autora *Kamienia*. Trudno o bardziej trafne uwagi, gdy mamy do czynienia z poetą, który ze wszech miar pragnął być i był filologiem, a więc w dosłownym znaczeniu — miłośnikiem słowa.

W jego esejach krytycznych, dotyczących niezwykle szeroko pojętych zagadnień humanistyki i literatury, określony został właśnie stosunek poety do roli słowa i języka, a także opisana zasada, która rządzi kreowaniem obrazu poetyckiego w utworach Mandelsztama². Mowa tu o zasadzie przeistaczalności narzędzi poetyckich, rozumianych przez autora *Notre-Dame* jako wszystkie znaczeniowe i dźwiękowe możliwości zawarte w słowach danych poecie przez język. Zasada ta

¹ R. Przybylski: *Uwagi o poezji Mandelsztama*. W: O. Mandelsztam: *Poezje*. Warszawa 1997, s. 5.

² Mowa tu o takich zagadnieniach, jak: przełom antypozytywistyczny w humanistyce, rozważania o strukturze i roli Bergsona w kształtowaniu treści tego pojęcia, spór z symbolizmem o traktowanie toposów we współczesnej literaturze, spór z futuryzmem o funkcję słowa w poezji i rolę ukraińskiego neohumboldtysty Potiebnii, rozważania dotyczące różnic pomiędzy substancjalnym (symbolizm) i funkcjonalnym (akmeizm) traktowaniem symbolu czy wreszcie tworzenie wizji kultury, tak bardzo przypominającej *universum* symboliczne Cassirera.

z kolei określona jest przez prawo kojarzenia, które żyjącemu w kulturze poecie każe tworzyć ciągi skojarzeń, opartych właśnie na asocjacjach dźwiękowych lub znaczeniowych, wywołujących szereg obrazów. Poetycka materia twórcza, którą stanowią słowa, jest ciągle przeistaczana, gdyż skojarzenia i obrazy charakteryzuje nieustanny ruch i zmienność. Taka umiejętność przeistaczania narzędzi poetyckich możliwa jest jedynie dzięki wykształceniu, które oznacza pograżenie, zadowolenie się w kulturze. Tradycja, przeżycia kultury uruchamiają wyobraźnię. Dopiero tak przygotowany poeta jest w stanie wykorzystać w pełni ten ogromny potencjał, jaki zawierają w sobie dźwięk i znaczenie słowa: „Im większy mędrzec, tym większy poeta. [...] mądrość i wykształcenie są w stanie wprowadzić w ruch narzędzia poetyckie. Nie wolno narażać wyobraźni na wypuszczenie zdechłych much. To muszą być pszczoły”³.

Przywołany tu przez Przybylskiego motyw pszczoł przywodzi na myśl obraz starożytnej Grecji. Grecy byli zafascynowani pszczołami — nad Helladą unosiło się brzęczenie pszczoł, a smak i wonność miodu oznaczały doskonałość. Ta cudowna kraina nie tylko posłużyła jako temat dla wielu utworów, ale była też miejscem, gdzie narodziła się i wyrosła kultura nazywana hellenizmem. Na jej bazie Mandelsztam stworzył swoisty system, którego zadaniem było odsłonięcie struktury świadomości⁴. Poeta utożsamiał świadomość z myślą wyrażoną w języku, dzięki czemu skupił się właśnie na problemie komunikacji językowej⁵. Stąd trzema głównymi elementami hellenizmu dla Mandelsztama są słowo, imię i symbol. Z ich pomocą można określić strukturę naszego poznania, gdyż sposób, w jaki po-

³ R. Przybylski: *Uwagi o poezji...*, s. 9.

⁴ Widać tu wyraźny wpływ filozofii Bergsona, którego już we wczesnej młodości Mandelsztam uważnie czytał, i którego teorie sobie przyswoił. W eseju *O naturze słowa* pisał: „Hellenizm to system w bergsonowskim znaczeniu tego słowa, rozpoczany przez człowieka wokół samego siebie, jak wachlarz zjawisk uniezależnionych od czasu i podporządkowanych przez jego «ja» wewnętrznej więzi”. Hellenizm staje się dla Mandelsztama przede wszystkim miłością do filologii, przez co każdy z nas staje się filologiem — miłośnikiem słowa, gdyż esencja człowieczeństwa jest ukryta w artykułowanej mowie. W kontekście bergsonowskich koncepcji twierdził, iż pomiędzy czasem a systemem, diachronią a synchronią zawieszono są świadomość człowieka—filologa i słowa. Język, jak każdy system, jest „poprzecznym cięciem czasu”, dzięki któremu wszystkie mijające w czasie zjawiska można ująć w pewne zrozumiałe całości i nadać im jakiś sens. Słowa natomiast znajdują się na rozdrożu czasu i systemu, gdyż stanowią część tego systemu, a zarazem żyją w czasie dziejowym. Każde słowo, podobnie jak Wcielony Logos, żyje jednocześnie w czasie i poza nim, a wiersz należy zarówno do diachronii (literatury), jak i do synchronii (języka). Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*. Tłum. i komentarze R. Przybylski. Warszawa 1972, s. 36; R. Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paryż 1980, s. 35—59; H. Bergson: *Świadomość i życie*. Tłum. I. Wojnar. W: I. Wojnar: *Bergson*. Warszawa 1985, s. 276—286.

⁵ Problem języka — na co zwraca uwagę Przybylski — był dla Mandelsztama częścią chrześcijańskiej estetyki, gdyż poeta zawsze pamiętał o najświętszej tajemnicy chrześcijaństwa: wcieleniu Logosu. Z tajemnicy tej bowiem wypływa nakaz naśladowania Chrystusa, Boga, który zaczął komunikować się z ludźmi za pomocą mowy. Por. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 35; O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 188.

sługujemy się językiem, umiejętność nazywania rzeczy — to klucz do ludzkiej osobowości.

Kolejnym elementem wyjaśniającym zasady organizacji języka poetyckiego Mandelsztama było posługiwanie się w kontekście pisania terminologią architektoniczną. Poeta często zastępuje pojęcie „systemu” takimi słowami jak „architektura” czy „architektonika”. Porównanie słowa do kamienia (to zarazem tytuł pierwszego tomu Mandelsztama), a sztuki poetyckiej do budowania, walki z pustką, „hipnotyzowania przestrzeni” przydało językowi niespotykanej wręcz namacalności i trójwymiarowości. Materialne niemal słowo jest zdolne oddać „świat pełen dźwięków i barw, posiadający ciężar, czas i kształt”, obraz staje się plastyczny, o wyraźnych konturach i kolorystyce⁶. Dlatego akmeizm „jest dla tych, których ogarnął duch budowania; którzy nie wyrzekają się małodusznie swojej ciężkości, lecz przyjmują je z radością, aby rozbudzić i architektonicznie wykorzystać śpiące w niej siły. [...] Jakież szalenie zgodzi się budować nie wierząc jednocześnie w realność materiału, którego opór powinien pokonać. W rękach architekta gład przekształca się w substancję”⁷. Budowanie oznacza dla poety nadanie sensu, poznanie zasady łączenia poszczególnych elementów w całość za pomocą rozumu bądź intuicji i tworzenie właśnie architektonicznego systemu⁸. Prawdziwie poetycki utwór to nie malarskie odwzorowanie rzeczywistości, ale wzniesienie za pomocą materiału językowego (słowa-kamienia) architektonicznej kompozycji. Trzeba przy tym mieć na względzie ciężar słów, gdyż inaczej źle zbudowany wiersz zawali się, jak budowla, której architekt błędnie obliczył rozkład sił. Kto nie potrafi zbudować wiersza na tej zasadzie, nie może nazywać się poetą. Rozwinięciem tych myśli staje się odtworzenie całych pejzaży architektonicznych, obrazów poszczególnych pomników architektury — paryskiej Notre-Dame, carskiego Petersburga, świątyni Mądrości Bożej w Konstantynopolu, Katedry Izaaka⁹. Mandelsztam stara się też odnajdywać związki pomiędzy tymi budowlami a sobą i na tej podstawie tworzyć wizję świata.

Widzimy zatem, jak świadome i konkretne było podejście autora *Kamienia* do materii poetyckiej. Analiza narzędzi komunikacji językowej, całego katalogu słów, symboli i imion pojawiających się w utworach poety z pewnością pozwoli na zbadanie wybranych aspektów języka poetyckiego Mandelsztama i opisanie pewnych elementów modelu świata przedstawionego implikowanego przez oryginał. Zada-

⁶ Lidia Ginzburg pisze, iż Mandelsztam zawsze myślał o rzeczywistości przez pryzmat architektury i pojmował otaczający go świat jako zamkniętą strukturę — czy to mowa była o codzienności, czy o znaczących zjawiskach kulturowych. Zob. Л. Гинзбург: *О литературе*. Москва 1990, s. 337.

⁷ O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 182.

⁸ Rozwinięcie tych rozważań znajdziemy w czwartym rozdziale książki Przybylskiego, zatytułowanym *Kamienne tablice antropologii*. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 79—96.

⁹ Widoczny staje się tu związek pomiędzy zabytkami architektury, a antropologią poety, dla którego każda piękna budowla staje się poematem i Duchem. W Kościele i w architekturze dopatrywał się Mandelsztam jego idealnego wcielenia. Zob. Tamże, s. 80.

nie, jakiemu w tym wypadku muszą sprostać tłumacze, wydaje się niezwykle trudne, a „poprzeczka” translatorskiego rzemiosła ustawiona zostaje bardzo wysoko.

Wiersz Mandelsztama *Notre Dame* realizuje architektoniczną wizję twórczości, gdy słowo staje się kamieniem, a przed nami roztacza się obraz majestatycznej budowli. Trudno o większy majestat niż paryska katedra. Utwór ten jest przykładem mistrzowskiego wykorzystania języka w celu zrozumienia kultury średniowiecza. Dokonuje się to poprzez analizę „organizmu” katedry, której istotę stanowiło sklepienie krzyżowe:

*Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод*¹⁰.

(83—84)

Pojawia się tu porównanie sklepienia krzyżowego do ludzkiego ciała, świadczące o odkryciu przez poetę idei Pierwszego Budowniczego i o przekonaniu Mandelsztama o fizjologicznej naturze średniowiecza¹¹. Wpływało ono stąd, że skoro człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, to również budowle, które wznosi on ku chwale bożej (czy jakiegokolwiek dzieła sztuki), powinny być zbudowane na wzór ludzkiego ciała. Katedrę gotycką i ciało człowieka łączy zatem pojęcie organizmu. Zarówno Adam, jak i sklepienie krzyżowe katedry stanowią odpowiedź wyjaśniającą, na czym polega istota i funkcja organizmu. Ich obraz staje się wcieleniem boskiej idei tworzenia. Zobaczmy jak przekłady oddają cytowaną powyżej strofę¹²:

tłum. L. Lewin:

*Gdzie rzymski sędzia sądził obcy naród pierwszej,
Trwa bazylika — radość i starszeństwo chowa,*

¹⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z następującego wydania (w tekście podane zostaną numery stron): O. Мандельштам: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Москва 1990.

¹¹ Píše o tym Przybylski, cytując na potwierdzenie swej tezy *Świt akmeizmu* Mandelsztama: „Swoistość człowieka, to, co czyni zeń jednostkę, mieści się w bardziej istotnym pojęciu organizmu. Miłość do organizmu i organizacji dzieła akmeiści wraz ze średniowieczem, które genialnie wyczuwało fizjologię. [...] Notre Dame jest świętem fizjologii, rozpasaniem fizjologii”. Badacz dodaje, iż takie rozumowanie doprowadziło Mandelsztama do pojmowania człowieka, jako „myślącego ciała”, jako osoby w chrześcijańskim tego słowa znaczeniu. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 87—90; O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 184.

¹² Przekłady pochodzą z następujących tomików i antologii (w tekście podane zostaną skróty i numery stron): O. Mandelsztam: *Poezje*. Wybór, oprac. i wstęp R. Przybylski. Warszawa 1997, (poezje1); Tenże: *Poezje*. Wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska. Kraków 1983, (poezje2); Tenże: *Nikomui ani słowa...* Wybór i posłowie T. Klimowicz. Kraków 1998; O. Mandelsztam: *Czarnym słońcem* oślepiiony. Wybór i wstęp Z. Jerzyna. Warszawa 1994; *Akme znaczy szczyt*. Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam w przekładach Leopolda Lewina. Warszawa 1986.

*I napina mięśnie kopuła krzyżowa,
Jak niegdyś Adam, rozciągając nerw za nerwem.*

(akme, 331)

tłum. W. Słobodnik:

*Gdzie sąd nad obcym ludem sprawował Rzymianin,
Wznosi się bazylika. Radość opromienia
Jej strop, który jak Adam pełen unerwienia
Pręży mięśnie w krzyżowych ozdobie płatanin.*

(poezje1, 39)

Obaj tłumacze rezygnują z zachowania epitetu *легкий*, który w oryginale wchodzi w ciąg porównań oddających obraz sklepienia (*радостный, первый, крестовый*) i stanowi kontrast dla pojawiającego się w drugiej strofie obrazu „ciężkiej masy” (*масса грузная*). Owa „lekkość” stropu jeszcze dobitniej podkreśla fenomen konstrukcji, jaką było sklepienie krzyżowe. Tłumacze również zamieniają w swych przekładach formy przymiotnikowe rzeczownikowymi: u Lewina mamy *radość i starszeństwo chowa*, a u Słobodnika *Radość opromienia*. Substytucja ta osłabia siłę obrazu poetyckiego, która osiągnięta została w oryginale właśnie poprzez nagromadzenie epitetów. W tłumaczeniu Lewina z powodzeniem udało się zachować w pierwszym wersie eufonię *судия судил — сędzia sądził* (u Słobodnika mamy *sąd (...) sprawował*), jak również oddać niezwykle fizjologiczny obraz „rozciągania nerwów”. Układ nerwowy człowieka składa się z neuronów, które łącząc się, tworzą mozaikę podobną do układu łuków w sklepieniu, opartą na zasadzie regularności i powtarzalności. Analogia ta potęguje (eksponuje, wydobywa) logikę obrazowania i wymowę utworu (*Адам, распластывая нервы — Адам, разciągая нерв за нервом*, u Słobodnika zaś tylko *Адам, pełen unerwienia*). Wszystkie te zabiegi, choć redukują plastyczność i siłę obrazu, to jednak nie deformują świata przedstawionego w oryginale. Jednakże pod koniec drugiej strofy w tłumaczeniu Lewina pojawia się następująca substytucja:

*Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.*

*By ciężka masa stropu ścian nie pokruszyła,
A więc nie działa taran **kopuły** zuchwalej.*

Mamy tu do czynienia z działającą na zasadzie antytezy symboliką sklepienia gotyckiego i kopuły. Strzeliste gotyckie wieże są wyrazem chęci ucieczki człowieka, porzucenia ziemskich niepokojów i pokus oraz zwrócenie się ku niebu, gdzie znajdzie on spokój i uwolni się od grzechu. Kopuła zaś, której płynne linie oznaczają Boga zstępującego na ziemię, kojarzy się z bezpieczeństwem. Pod ko-

pułą ludzie wyzwoleni od lęku przed nieskończonością nie chcą uciekać, lecz jednoczą się, by na ziemi budować Królestwo Boże. U Mandelsztama kopuła pojawia się, gdy opisuje on inne budowle (Hagia Sophia, rosyjskie sobory¹³) czy przedstawia obraz Rzymu, który symbolizował dla niego „dom”, „miejsce człowieka we wszechświecie”. Modyfikacja Lewina wprowadza nas w całkowicie odmienny krąg symboliczny i tworzy zupełnie inny model świata przedstawionego w utworze. Wiersz Mandelsztama konsekwentnie, wers za wersem buduje określony i dokładnie obliczony model świata, tak jak architekt z zachowaniem wszystkich proporcji, zgodnie z prawem ciężkości wznosi monumentalny gotycki pomnik Boga i kultury. Każde porównanie w tym utworze jest logicznie umotywowane. Wywołuje szereg skojarzeń i odniesień (poetyckie porównanie katedry do lasu w trzeciej strofie czy ukazanie tej budowli jako harmonijnego splotu sprzeczności — ciężkiego kamienia i kruchego ażuru — właśnie poprzez przywołanie leśnej antynomii trzciny i dębu w tejże strofie). Analiza i interpretacja *Notre Dame* wraz ze wskazaniem na wszystkie religijne, kulturowe, architektoniczne czy filozoficzne aspekty tego wiersza mogłyby być tematem dla całkiem obszernego eseju. Jednakże głównym celem niniejszych rozważań jest wykazanie, czy tłumacze uwzględniając ten szeroki kontekst interpretacyjny, oddali w przekładach język poetycki Mandelsztama, wraz z wpisaniem wń „programem twórczym” i modelem świata przedstawionego. Dlatego warto zwrócić jeszcze uwagę na jeden element tekstu oryginalnego i jego polskie odwzorowania:

(...), и всюду царь — *омбес*.

tłum. L. Lewin:

(...) i wszędzie król — *urwisko*.

tłum. W. Słobodnik:

(...), i pień władczy.

Dlaczego oryginalny „pion” (*омбес*) został zastąpiony *urwiskiem* czy *pnem* na dodatek *władczym*? Odpowiedź jest prosta — dla rymu. Niestety zabiegi te nie podniosły walorów artystycznych przekładów, wręcz przeciwnie. *Urwisko*, choć kojarzy się z *pionem*, to raczej asocjuje się ze spadaniem, natomiast kiedy słyszymy słowo *pion*, raczej unosimy głowę ku górze. Na dodatek Mandelsztam po raz kolejny pod jednym słowem ukrył ciąg znaczeń, które zwiększają siłę poetyckiego wyrazu. Słowo *pion* oznacza bowiem ciężarek zawieszony na sznurku, służący do ustalenia kierunku prostopadłego, pionowego i nasuwa obraz budownicze-

¹³ Rosyjskim soborom Mandelsztam poświęca takie wiersze jak *O, этот воздух, смутной пьяный*, 301 i *В разноголосице девического хора*, 109 (sobory — Uspienski, Archangielski, Zmartwychwstania). Utworów tych, tak jak wiersza *Hagia Sofia*, nie będziemy analizować ze względu na niewystarczającą liczbę przekładów.

go, tworzącego piękno gotyckiej katedry, której władcą absolutnym jest właśnie pion.

Wydaje się, iż posunięcia translatorskie obydwu tłumaczy podyktowane zostały chęcią zachowania ekwilinearności i ekwirytmiczności, powstaje jednak pytanie, czy te elementy tekstu stanowią jego dominantę, czy „ocalenie” w przekładzie tej samej liczby sylab i niemal identycznej siatki rytmicznej nie zostało osiągnięte zbyt dużym kosztem, gdyż pozbawiło tłumaczenia szeregu znaczeń, osłabiło siłę poetyckiego wyrazu, a nawet doprowadziło do deformacji modelu świata przedstawionego.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż cała ta przemyślnie wzniesiona przez Mandelsztama konstrukcja słowna sprowadza się właśnie do poetyckiego rzemiosła, a dwa wersy, zamykające ostatnią strofę, potwierdzają przywoływaną przez nas analogię pomiędzy słowem a kamieniem, pomiędzy pisanem a budowaniem:

*Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...*

Opisując organizm katedry i wychodząc od swoistego trójkąta, który stanowi: Bóg, świątynia i człowiek, jako „myślące ciało”, Mandelsztam przechodzi do innej stworzonej przez siebie triady pojęć: słowa, imienia, symbolu. Łączy je właśnie pojęcie organizmu, dzięki któremu każda rzecz staje się systemem i nabiera sensu. Poeta pragnie poznać tajemnicę przezwyciężenia „niedobrego ciężaru” i stworzyć piękno — wiersz, który będzie „rezultatem zwycięstwa potencjalnej możliwości formy nad inercją materiału”¹⁴.

Motyw twórczości i słowa jest tematem wielu utworów poety. Jednym z najwcześniejszych jest wiersz z 1912 roku, zatytułowany *Ach, nienawidzę światła* (*Я ненавижу свет...*), który jednak nie będzie tu przedmiotem analizy ze względu na istnienie tylko jednego przekładu. Warto zwrócić na niego uwagę, gdyż w sposób niezwykle obrazowy przedstawia analogię pomiędzy kamieniem i słowem, stanowi zarazem swoistą deklarację poety odejścia od symbolizmu¹⁵ i opowiedzeniem się za nowym sposobem pojmowania rzeczywistości i odzwierciedlania jej w poezji.

¹⁴ R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 90.

¹⁵ Innym wierszem o odejściu od symbolistycznej poetyki jest utwór *Dano mi ciało — cóż czynić z tym ciałem* (*Дано мне тело — что мне с ним делать*):

*Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор*

*Пуškai мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть. (68)*

O symbolicznych początkach Mandelsztama piszą Władimir Orłow i Nikita Struwe. Por. H. Struwe: *Осип Мандельштам*. London 1990, s. 184—192; W. Orłow: *Szkice o poezji rosyjskiej*. Tłum. R. Zimand. Wybór i wstęp A. Drawicz. Warszawa 1972, s. 80—81.

Innym utworem, podejmującym problematykę słowa i pisania, jest wiersz *Zapomniałem słowo, co powiedzieć chciałem* (*Я слово позабыл, что я хотел сказать*)¹⁶, w którym Mandelsztam podejmuje temat wzajemnego stosunku między słowem a myślą. Pojawia się w nim symbol jaskółki, stanowiący poetycki obraz słowa¹⁷:

*Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспмятстве ночная песнь поется.*

(130)

Zobaczmy jak cytowaną strofę oddają tłumaczenia:

tłum. B. Zadura:

*Miałem na końcu języka, lecz uszło z pamięci,
Igrać ze zjawami do komnaty cienia
Wróci ślepa jaskółka na skrzydłach obciętych,
Nocna pieśń się sama śpiewa wśród omdlenia.*

(nikomu, 99)

tłum. M. Leśniewska:

*Uszło mi słowo, co powiedzieć miałem,
Ślepa jaskółka w państwo cieni wróci
Na ściętych skrzydłach — igrać tam z marami,
I w bezpamięci nocna pieśń się nuci.*

(poezje2, 185)

tłum. J.M. Rymkiewicz:

*Com miał powiedzieć, teraz zapomniałem.
Ślepa jaskółka w pałac cieni leci,*

¹⁶ Lidia Ginzburg pisze, iż utwór ten opowiada o strachu przed poetycką niemotą, niemożnością pochwycenia i zamknięcia w słowach myśli, co Mandelsztam uważał za najważniejszy obowiązek poety. Badaczka przytacza tu wspomnienia Achmatowej, w których poetka podkreśla, iż najbardziej ze wszystkiego na świecie Mandelsztam bał się własnej niemoty, nazywając ją dusznością. „Kiedy ona [duszność — A. D.] nachodziła go miotał się przerażony”. Zob. Л. Гинзбург: *О лирике...*, s. 350.

¹⁷ W wydaniu, z którego cytujemy oryginalne fragmenty utworów, wiersz ten ma właśnie tytuł *Jaskółka* (*Ласточка*). Mandelsztam zaczerpnął ten symbol z poezji Dierżawina, który napisał wiersz *Jaskółka* opowiadający o śmierci jego żony. Jaskółka to bowiem stary symbol duszy, a autor *Kamienia* utożsamiał również słowo z duszą. Z kolei Lidia Ginzburg zwraca uwagę na fakt, iż „ptasia symbolika” Mandelsztama znajduje wyjaśnienie w eseju *Rozmowa o Dancie* (*Разговор о Данте*). Poeta pisze, iż pióro to kawałek ptasiego ciała, które kreśli litery i wprowadza imiona. Mandelsztam porównuje nawet charakter pisma Dantego do ptasiego stada. Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 126—127; Л. Гинзбург: *О лирике...*, s. 357—359.

*Na skrzydłach ściętych, przez rozwiane ciała.
I wśród omdlenia nocna pieśń się nieci.*

(czarnym, 67—68)

Inicjujący wers rozpoczyna się następująco: *Я слово позабыл...* Owo słowo jest tu niezwykle istotne, gdyż jego obecność akcentuje i tłumaczy pojawiający się w tekście ciąg obrazów i motywów: słowo, ślepa jaskółka, pałac cieni, sucha rzeka, przezroczystość, martwa jaskółka, zielona gałązka, myśl. Tymczasem w dwóch przekładach tłumacze nie zachowali oryginalnego wyrazu *слово*. W przekładzie Zadury pojawia się frazeologizm *mieć na końcu języka*, który ma nieco kolokwialny odcień znaczeniowy i zdaje się „kłócić” ze stylem Mandelsztama. Zadura dodatkowo wprowadza inwersję w obrębie drugiego i trzeciego wersu. Zabieg ten ma istotne znaczenie dla logiki obrazowania całego utworu. Mandelsztam pragnął opisać związek pomiędzy słowem a myślą. Zależność ta była dla niego oczywista. Myśl wyrazić można tylko poprzez słowo, ponieważ słowa to ucieleśnione myśli¹⁸. Dla podkreślenia tego związku poeta w piątej strofie, na zasadzie paralelizmu nawiązującego do strofy pierwszej, wprowadza obraz bezcielesnej myśli powracającej do pałacu cieni (w strofie pierwszej, przypomnijmy, mieliśmy obraz ślepej jaskółki — słowa, powracającej do pałacu cieni):

И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Nieucieleśniona myśl, bezimienna, nienazwana, tak jak zapomniane słowo powróci jedynie do krainy cieni, gdzie swe suche wody¹⁹ toczy Styks, po którym płynie puste czołno²⁰, gdzie wszystko pogrążone jest w niepamięci, gdzie ciszy nie zakłóca ptasi śpiew i gdzie nie kwitnie nawet nieśmiertelnik. Zadura nie zachował w swym przekładzie tego znaczącego paralelizmu obrazów, przez co osłabił znacznie siłę poetyckiego wyrazu (*Igrać ze zjawami do komnaty cienia / Wróci ślepa jaskółka na skrzydłach obciętych / (...) I bezcielesna myśl wró-*

¹⁸ Według Przybylskiego punktem wyjścia dla takiego założenia stała się dla Mandelsztama teoria ukraińskiego neohumboldtysty Aleksandra Potiebnia, który twierdził, że słowo to narzędzie myśli i warunkuje ono poznanie, gdyż jest przede wszystkim symbolem. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 39.

¹⁹ W podziemnym świecie obraz wody, na zasadzie kontrastu, pojawia się często wraz z epite-tem *suchy* (*В сухой реке пустой челнок плывет; Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий*). „Suchość” jest jednym z indywidualnych symboli poety. Często występuje też przy pojawiającym się w liryce miłosnej obrazie drewna. Symbolikę tych utworów będziemy osobno omawiać w dalszej części tego rozdziału.

²⁰ Mandelsztam uważany był za mistrza opisu pustki, nieobecności, braku. Obraz pustego czołna jest jednym z tegoż przykładów. E. Papla przywołując rozważania angielskiego badacza poezji Mandelsztama L. Browna, posługuje się terminem „nieobecność namacalna”. Zob. E. Papla: *Akmeizm. Geneza i program*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980, s. 67.

ci do komnaty cienia). W tłumaczeniach Rymkiewicza (*Ślepa jaskółka w pałac cieni leci*, / (...) *Co nie wcielone w pałac cieni leci*.) i Leśniewskiej (*Ślepa jaskółka w państwo cieni wróci* / (...) *I myśl bez ciała wróci w państwo cieni*.) paralelizm ten jest czytelny, choć w przekładzie Rymkiewicza nie pojawia się kluczowe słowo *myśl*, zastąpione uogólniającym i bezosobowym zwrotem *co nie wcielone*.

Istotne znaczenie dla świata przedstawionego w tym utworze ma również pojawiający się przymiotnik *прозрачный*²¹. Te niezwykle plastyczne i namacalne zapisy z krainy śmierci zostają wzbogacone o obraz przezroczystych końskich grzyw i przezroczystych istot. Przymiotnik ten pojawia się w oryginale aż trzy razy, dwukrotnie w znaczeniu rzeczownikowym, tymczasem w przekładach wprowadzony zostaje zabieg redukcji lub substytucji:

(...) *с прозрачными играть*.

(...) *igrać tam z marami*.

(Leśniewska)

(...) *przez rozwiane ciała*.

(Rymkiewicz)

Igrać ze zjawami (...).

(Zadura)

Прозрачны гривы табуна ночного.

Na łące maryl koni skaczą w koło.

(Leśniewska)

Grzywy tabunów wieją w nocnej czerni.

(Rymkiewicz)

Grzywy nocnego tabunu majaczą widmowo.

(Zadura)

Все не о том прозрачная твердum (...).

Wciąż mi nie to powtarza mara pusta (...).

(Leśniewska)

Lecz nie o tym mówiła nam widząca (...).

(Rymkiewicz)

I wciąż nie to, powtarza zjaw pusta (...).

(Zadura)

Opuszczenie w przekładach tak znaczącego i nośnego pod względem semantycznym słowa sprawia, iż obraz „pałacu cieni” zostaje pozbawiony pierwotnej wyrazistości i plastyczności. Tłumacze zdają się ignorować obecność tego słowa-klucza i zastępują go bliskimi pod względem znaczenia ekwiwalentami, które

²¹ Pojęcie przezroczystości — związane z filozofią Bergsona — oznaczało byt pozbawiony pamięci, co było równoznaczne z brakiem pełnej świadomości. Zob. H. Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości*. Tłum. I. Wojnar, K. Bobrowska. W: I. Wojnar: *Bergson...*, s. 135—161.

jednak przez swą konkretyzację gubią ową Mandelsztamowską przezroczystość — tajemnicę i niedopowiedzenie²².

Analogiczne niemal obrazy, symbole i porównania pojawiają się w utworze *Kiedy Psyche-życie schodzi między cienie* (*Когда Психея-жизнь спускается к теням*). Już w pierwszej strofie Mandelsztam ponownie przenosi nas do mitycznej krainy cieni:

*Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.*

(130)

Słowo zostaje w tym utworze utożsamione z duszą, Psyche²³, a Psyche to życie, które właśnie zstępuje w ślad za Persefoną pomiędzy cienie, gdzie znów ślepa jaskółka pada do nóg. W pierwszej strofie Psyche zostaje zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią. Stąd pojawia się obraz półprzezroczystego lasu (*В полупрозрачный лес*), który oznacza bramę do Hadesu. Ów półprzezroczysty las w kolejnych strofach ulegnie metamorfozie i będzie jednoznacznie symbolizować krainę śmierci: w strofie trzeciej pojawia się *bezlistny las przezroczystych głosów* (*И лес безлиственный прозрачных голосов*), a w czwartej *dusza nie poznaje przezroczystej dąbrowy* (*Душа не узнает прозрачные дубравы*). Ten sam przymiotnik, ta sama logika obrazowania, a tłumacze z wyjątkiem Leopolda Lewina, pozbawiają przekłady oryginalnej semantyki:

²² Jeśli tłumacze pomijają tak istotne dla poetyki Mandelsztama symbole i słowa-klucze, to nie powinien dziwić nas fakt, iż w utworze tym pojawiające się w drugiej strofie *кузнечики*, oznaczające „koniki polne”, zostały zgodnie przetłumaczone przez wszystkich tłumaczy jako „cykady”. Owa dy te, mimo pozornego podobieństwa, należą do innych rodzin, wydają zupełnie inne dźwięki i ich występowanie charakterystyczne jest dla innych szerokości geograficznych. Nie wdając się tu w etymologiczne szczegóły, nawet dla laika różnic tych jest zbyt wiele, co wystarczy, by uznać, że cykady i świerszcze nie są tymi samymi stworzeniami. Do tego pamiętać należy, iż Mandelsztam doskonale znał „śpiew” cykad, których słuchał, przebywając na Krymie. W wielu jego wierszach wprowadzony zostaje obraz grających cykad, który wywołuje skojarzenia dźwiękowe i wiąże się z określoną semantyką. Dlatego bez wątpienia można stwierdzić, że gdyby poeta chciał, byśmy usłyszeli cykanie cykad, to pojawiłyby się one w oryginale. Tłumacze kolejny zatem raz wykazali się swoistą ignorancją, która okazała się mieć znaczące, pod względem semantycznym, skutki i zdeformowała pierwotną logikę obrazowania. Jak wskazuje bowiem Przybylski, w wierszu tym koniki polne są „symbolem zatraty świadomości w asemantycznym szaleństwie muzycznym”. Taką interpretację badacz wysnuwa, powołując się na analogię z *Fajdrosem* Platona, według którego praludzie kiedy usłyszeli śpiew muz, pogrążyli się w muzycznym szaleństwie. Ciągłe śpiewając, nie mogli jeść i w końcu zmienili się w koniki polne. W czwartej strofie wiersza Mandelsztama mowa jest o lęku przed szlochem Aonid, patronek człowieka tworzącego sztukę (*Я так боюсь рыданья Аонид*). Szloch muz oznaczał katastrofę sztuki, a śpiew jej triumf. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 41, 75.

²³ W cytowanym już wielokrotnie eseju *Słowo i kultura* Mandelsztam pisał: *Słowo to Psyche. Żywe słowo nie oznacza przedmiotu, lecz swobodnie wybiera sobie jakby na pomieszkanie to lub inne znaczenia przedmiotu, rzeczowość, miłe ciało*. Zob. Tamże, s. 197.

tłum. L. Lewin:

*Gdy między rój cieni opada Psyche-życie,
W las na wpół przezroczysty, w ślad za Persefoną,
Do jej bosych nóg ślepa jaskółka przypada
Ze styksową czułością i witką zieloną.*

(akme, 383)

tłum. A. Międzyrzecki:

*Psyche-życie, gdy schodzi między cienie blade,
Lasem w półblasku dążąc w ślad za Persefoną,
Oślepiona jaskółka do nóg jej przypada
Ze styksową czułością i wicią zieloną.*

(nikomu, 97)

tłum. M. Leśniewska:

*Gdy Psyche-życie schodzi wolno między cienie,
Idąc przez las rzadkawy w ślad za Persefoną,
Ślepa jaskółka pada do jej nóg ze drzeniem,
Ze styksową czułością i witką zieloną.*

(poezja2, 183)

Tak jak w przypadku analizowanego przez nas wcześniej utworu, tłumacze posłużyli się przy przekładzie oryginalnego znaczenia redukcją i substytucją. Czyżby nie wiedzieli, że opuszczają tak istotny dla semantyki Mandelsztama przymiotnik? Przekłady starają się „nadażyć” za oryginałem, jednak w paru przypadkach deformują obraz i znaczenie ewokowane przez pierwowzór:

*И лес безлиственный прозрачных голосов (...).
Bezlistny las, gdzie więcej przezroczyste szумы (...).*

(Lewin)

I bez liści szemrzące lasy białych głosów (...).

(Międzyrzecki)

I przezroczystych głosów obnażone gaje (...).

(Leśniewska)

*Душа не узнает прозрачные дубравы (...).
Dusza nie rozpoznaje dąbrowy przejrzystej (...).*

(Lewin)

Dusza jasnej dąbrowy nie poznaje nawet (...).

(Międzyrzecki)

Dusza nie wie, co znaczy ten laszek rzadkawy (...).

(Leśniewska)

Białe głosy, obnażone gaje czy lasek rzadkawy zdają się przeczyć konsekwencji, z jaką Mandelsztam konstruuje świat przedstawiony w tym utworze. Przejrzystość bowiem potęguje plastyczność obrazu osiągniętą poprzez przywołanie szeregu symboli charakterystycznych dla opisu podziemnego świata (Persefona, Styks, obol), stając się jednym z indywidualnych i rozpoznawalnych środków poetyckiego wyrazu. Indywidualizm ten zostaje w przekładach wyeksponowany w znikomym stopniu.

Kolejnym wierszem, którego tematem są rozważania nad istotą sztuki, jest utwór *Silentium*. Dochodzi w nim do połączenia dwóch istotnych dla Mandelsztama motywów — słowa i muzyki. Wiersz i muzyka są dla poety nierozłącznie powiązane, stanowią nienaruszalną jedność, a symbolem tej więzi w wierszu staje się nienarodzona jeszcze Afrodyta. Opowiada o tym pierwsza strofa:

*Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.*

(70)

Tłumacze, bez większych odstępstw od oryginału, przełożyli tekst rosyjski:

tłum. A. Mandalian:

*Nienarodzona! — Objawiona
Zarazem muzyką i słowem,
Wszystkiego, co istnieje bowiem
ty jesteś jedność niewzruszona.*

(poezje1, 29)

tłum. M. Leśniewska:

*Tyś jeszcze się nie urodziła,
Tyś jest i słowo i muzyka,
A więc wszystkiego, co oddycha,
Nienaruszalna więź i siła.*

(poezje2, 23)

Dopiero w kolejnych strofach tłumacze dokonali poważniejszych modyfikacji oryginału, naruszających pierwotną logikę obrazowania: w przekładzie Leśniewskiej *моря гряды* to *morza łono*²⁴, kolor mętno-lazurowy (*мутно-лазоревый*) sta-

²⁴ Tłumaczka nieraz wprowadza tę dziwną analogię pomiędzy częściami ciała użytymi przez Mandelsztama jako element metafory. W wierszu *Я ненавижу свет* odpowiednikiem dla oryginalnej *piersi* staje się znów *łono*, wprowadzając dość niepokojący obraz:

je się modrym, *первоначальная немота* zamieniona zostaje kolokwialną *dawną niemotą z pierwszej ręki*, a substytutem greckiej Afrodyty jest rzymska Wenus. Przekład Mandaliana bliższy jest wersji oryginalnej, pojawia się tu tylko parę amplifikacji, które wprowadzone zostają dla zachowania pierwotnego metrum.

Silentium otwiera cykl wierszy poświęconych muzyce i słynnemu kompozytorom. To kolejny wielki temat w twórczości Mandelsztama²⁵. Warto zwrócić uwagę na to, iż tytuł analizowanego właśnie utworu zapowiada narodziny muzyki. Milczenie już za chwilę zostanie przerwane przez dźwięk, który z ciszy-nicości zrodzi świat. W ciszy, tak jak w pianie, z której zrodziła się bogini życia, ukryta jest potencjalna forma. Wyłaniająca się z otchłani niebytu Afrodyta symbolizuje życie, które jest zwycięstwem formy nad nicością. W analogiczny sposób muzyka, słowo, dźwięk stanowią formę, która rodzi życie. Milczenie oznacza bowiem rezygnację ze słowa albo niemożność wypowiedzenia go czy wyśpiewania, prowadząc nas przed bramę „krainy cieni”.

Cisza istnieje tylko wtedy, gdy istnieje też dźwięk, który może w niej zabrzmieć, przerwać jej śpiew, choćby nawet był to jedynie ostrożny i głuchy odgłos owocu spadającego z drzewa, jak w jednostrofowej poetyckiej miniaturze:

*Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...*²⁶

(66)

<i>Кружевом, камень, будь</i>	<i>Bądź koronką, kamieniu,</i>
<i>И паутиной стань,</i>	<i>I pajęczyną stań!</i>
<i>Неба пустую грудь</i>	<i>Pusta łono sklepienia</i>
<i>Тонкой иглою рань.</i>	<i>Igła cieniutką rań.</i>

(78)

(poezje2, 43)

²⁵ Oczywiście, jak wykaże dalsza analiza, podejście Mandelsztama do muzyki i przetworzenie jej w poetycką materię wiersza różniło się od symbolistycznej metody, polegającej na wyeksponowaniu muzycznej natury słów oraz wprowadzeniu bogatej instrumentacji utworów, których dźwięk — a nie zawartość semantyczna — sugerował czytelnikowi określone znaczenia i nastroje, i stał się znakiem „niepoznawalnego”. Poeta przeciwstawiał się również eksperymentom futurystów, sprowadzających się do stworzenia tzw. języka pozarozumowego („заумный язык”), którego podstawę stanowiło założenie, iż forma dźwiękowa słowa jest całkowicie samodzielna i niezależna od jego semantyki. Według autora *Kamienia* muzyka jedynie pomaga eksponować poetycko przeobrażone znaczenie słowa i służy wydobyciu, czasem trudnej do wyrażenia, ale zawsze istniejącej i poddającej się poznaniu logicznej więzi pomiędzy rzeczami. Por. Z. Barański: *Symbolizm*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. M. Jakóbiec. Warszawa 1976, s. 561—581; F. Nieuważny: *Futuryzm*. W: *Historia literatury rosyjskiej...*, s. 616—634; A. Kruczenych: *Nowe drogi słowa (Новые пути слова)* i A. Kruczenych, W. Chlebnikow: *Słowo jako takie (Слово, как таковое)*. W: *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom XIX i XX wieku*. Wybór i oprac. Z. Barański, J. Litwinow. Warszawa 1982, s. 153—165; Л. Гинзбург: *О лирике...*, s. 349.

²⁶ Wśród zebranego przez nas materiału translatorskiego istnieje tylko jeden przekład tego utworu autorstwa Stanisława Barańczaka: *Odgłos stłumiony i ostrożny, / Owocu, gdy upada z drzewa / A wokół niemilknąco śpiewa / Głęboka cisza leśnych drożyn...* (nikomu, 7).

Tak właśnie rodzi się muzyka, która jest połączeniem ciszy i dźwięku. Muzyka również nadaje sens poezji. Mandelsztam uważał, że jeśli zdanie w wierszu nie układa się w melodię, to pozbawione jest sensu. Melodia ta istnieje nawet, zanim napisany zostanie wiersz:

Wiersz żyje obrazem wewnętrznym, owym muzycznym modelem formy, który poprzedza napisany utwór. Nie ma jeszcze ani jednego słowa, a wiersz już brzmi. To brzmi wewnętrzny obraz wychwycony przez słuch poety²⁷.

Dlatego tworzenie poezji dla Mandelsztama jest równoznaczne z tworzeniem muzyki, a archetypem twórcy staje się muzyk²⁸. Spośród kompozytorów archetypami artysty dla autora *Kamienia* byli Bach i Beethoven. Pierwszemu z nich Mandelsztam poświęcił wiersz zatytułowany jego nazwiskiem. *Bach* opowiada o możliwości pokonania oporu, jaki stawia artyście żywioł, nad którym jeszcze nie zapanała forma. Możliwość ta jest ściśle podporządkowana i uwarunkowana logiką, bez której niemożliwe jest dowodzenie. Tylko tak można budować, stwarzać rzeczywistość, tylko taki jest świat przedstawiony w utworach Mandelsztama i Bacha, którego poeta w swym wierszu nazywa najrozsądniejszym twórcą (*О, рассудительнейший Бах!*) i któremu zadaje retoryczne pytanie:

*Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?*

(86)

Tłumacze zgodnie podążają tu za oryginałem:

tłum. M. Leśniewska:

*O wzniosły zrędo, czy możliwe,
Że darząc wnuki swym chorałem,
Wsparcia dla ducha uporczywie
W dowodach logiki szukałeś?*

(poezjel, 45—46)

tłum. L. Lewin:

*Czy wielki klótnik, postać krucha,
Grając swym wnukom pieśń chorału,*

²⁷ O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 198.

²⁸ Poeta kochał muzykę, a nawet nuty, których zapis porównywał do łódeczek obciążonych roźdzynkami i czarnymi winogronami. Obcowanie z muzyką zawsze związane było z pojawieniem się „muzycznych” wierszy. Przybylski w swym eseju pisze nawet, iż Mandelsztam sam śpiewał swoje wiersze, czego dowodem są wspomnienia przyjaciół i cudem ocalały zapis fonograficzny. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 70.

*W istocie tyś epoki ducha
Szukał w dowodach ideału?*

(akme, 337)

„Opór ducha” zwyciężył nad żywiołem dzięki sztuce dowodzenia. Artysta — muzyk czy poeta — to logik, który swe racje wyklada słuchaczom w formie lekcji czy wykładu, pisząc kredą na czarnej tablicy „cyfry psalmów” (*Где мелом — Себастьяна Баха / Лишь цифры значатся псалмов*). Ta metafora podkreśla związek matematyki z muzyką, który ustalił już Pitagoras. Liczba rządzi rytmem, a rytm nadaje porządek i określa strukturę wiersza i dzieła muzycznego, jest źródłem kształtu.

Inną, prócz wierszowej czy muzycznej, miarą rytmu staje się dla Mandelsztama krok, który jest niezwykle istotny dla powstania kolejnego utworu, który przedstawia opanowanie otchłani²⁹. Tym razem bohaterem lirycznym staje się artysta, którego metoda stanowi antytezę dla logiki Bacha. *Oda do Beethovena* (*Ода Бетовену*) kreśli nam obraz twórcy, który niczym Dionizos pogrąża się w radosnym szaleństwie. Zwykło się mówić, że w szaleństwie jest metoda. I tym razem szal pozwala człowiekowi odczuć pełnię swego człowieczeństwa, wyzbyć się lęku i zapanować nad nicością. Wiersz ten ze względu na tylko jeden przekład nie może tu być przedmiotem analizy. Sygnalizujemy jedynie różnorodność Mandelsztamowskiego spojrzenia na funkcję sztuki i sposoby artystycznego ujmowania i przekształcania rzeczywistości.

„Muzyczne” rozważania warto zakończyć przywołaniem utworu, który opowiada o lęku przed utratą muzycznej harmonii świata. Mowa tu o wierszu *Koncert na dworcu* (*Концерт на вокзале*). Jest on o tyle interesujący, iż stanowi połączenie trzech światów, trzech planów wyrażania: świata muzyki, szklanego świata dworcowej sali koncertowej i żelaznego świata kolei, przejeżdżającej obok i stanowiącej antytezę dla harmonijnego świata muzyki. Jego złożona architektura i płynność łączenia całkowicie odległych od siebie obrazów to niezwykle reprezentatywny wykładnik metody twórczej Mandelsztama, określanej jako „poetyka połączeń” („поэтика сцеплений”) czy „poetyka asocjacji”³⁰. I znów tylko jeden przekład uniemożliwia nam podjęcie dokładnej analizy o charakterze translatorskim. Chcielibyśmy jednak zwrócić uwagę na kilka aspektów tego wiersza. Po pierwsze, komentarzem dla tego tekstu jest fragment otwierający *Zgiełk czasu* (*Шум времени*) — autobiograficzną prozę — zatytułowany *Muzyka w Pawłow-*

²⁹ W *Rozmowie o Dancie* Mandelsztam pisał: *Prozodii Dantego dał początek krok zespołony z oddechem i nasycony myślą*. Spośród muzyków krok wyróżniał Beethovena, który — o czym wiedział Mandelsztam — przemierzał pieszo okolice Wiednia, i który stał się dla poety symbolem wiecznego wędrowca. Jemu poświęcił Mandelsztam odę, która również powstawała w czasie przechadzek, o czym wiadomo na podstawie relacji przyjaciela poety Artura Łurje. Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura...*, s. 87; R. Przybylski: *Wdzięczny gość...*, s. 71.

³⁰ Zob. Л. Гинзбург: *О лирике...*, s. 331—379.

sku (Музыка в Павловске). Poeta obrazowo wspomina duszną atmosferę koncertów odbywających się na dworcu w Pawłowsku, który stał się w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia swoistym Elizjum dla petersburskiej śmietanki towarzyskiej³¹. Atmosferę tę w sposób niezwykle plastyczny, a przede wszystkim muzyczny oddał w swym wierszu Mandelsztam. W żadnym z dotąd analizowanych tekstów nie słyhać takiej różnorodności dźwięków, które brzmią w poetyckich metaforach:

*Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.*

(139)

Tłumaczenie oddaje te wszystkie dźwiękowe metafory, jednak melodia wiersza traci nieco swą płynność, mimo zachowania oryginalnego metrum:

tłum. T. Nyczek:

*Aonid śpiewem dworzec drży w posadach,
I znów rozbite pociągów gwizdkami
Powietrze skrzypiec zaczyna się składać.*

(poezje2, 209)

W kolejnych strofach usłyszeć krzyk pawia i loskot fortepianu (Павлиный крик и рокот фортепьянный), a harmonia skrzypiec pogrąża się w trwodze i łzach (Скрипичный строй в смятении и слезах) i rozlega się dziki początek nocnego chóru (Ночного хора дикое начало). Może cały ten zgiełk to tylko senne widzenie (Это — сон), a może zapowiedź stwierdzenia, które pojawia się w ostatniej strofie:

*В последний раз нам музыка звучит!
Brzmi nam muzyki już ostatni takt.*

Harmonia rozpadła się, wszystko pogrąża się w kakofonii dźwięków, której oprzeć potrafi się tylko szklany świat koncertowej sali i żelazny świat pociągu przejeżdżającego przez dworzec. Muzyka nie ocalała, dlatego właśnie brzmi ostatni raz. Polski przekład nie podkreśla tego aspektu ostateczności. *Muzyki już ostatni takt* oznaczać może, iż mowa jest o końcu koncertu czy utworu, ale nie rozstrzyga wcale, że muzyka nie zabrzmi ponownie. Rosyjskie *В последний раз* jednoznacznie daje do zrozumienia, że w świecie, który opanował chaos nie ma miejsca dla muzyki. *Ostatni raz nam muzyka brzmi* — ten dokładny ekwiwalent oryginalnej frazy powinien pojawić się w polskim tłumaczeniu, by prze-

³¹ O. Мандельштам: *Об искусстве*. Москва 1995, s. 24—27.

kazać wszystkie znaczenia ewokowane przez ostatni wers w wierszu Mandelsztama.

Przedstawiona analiza akmeistycznych utworów Osipa Mandelsztama i ich polskich tłumaczeń uwzględnia jedynie wybrane aspekty twórczości autora *Notre-Dame*, które są reprezentatywne dla opisanias zasad rządzących organizacją języka poetyckiego. Stanowią one egzeplifikację szczególnego stosunku Mandelsztama do roli słowa w utworze poetyckim. Przedstawienie tych zagadnień również w ujęciu trasnlatologicznym pozwoliło na określenie głównych problemów pojawiających się przy przekładzie analizowanych utworów na język polski.

Niektóre z omówionych modyfikacji oryginalnej struktury tekstu, wprowadzone ze względu na konieczność dostosowania komunikatu do wymogów innego kodu językowego, miały istotny wpływ na poetykę obrazowania. Z pewnością w dużej mierze wynikało to z faktu, że słowo w poezji akmeistów musiało unieść ogromny ciężar znaczeniowy.

Efekt zabiegów translatorskich można z całą pewnością uznać za zadowalający, choć tłumacze nie ustrzegli się w paru przypadkach poważnych błędów, które zdeformowały oryginalną strukturę tekstu i naruszyły logikę obrazowania pierwowzoru.

Анна Домогалла

**Слово и язык в акмеистических произведениях Осипа Мандельштама
и в их польских переводах**

Резюме

В статье предпринимается попытка анализа стихотворений Осипа Мандельштама и их польских переводов с точки зрения роли слова и языка в его ранних произведениях. Автор статьи описывает, как строится поэтический образ, представляя избранные мотивы в творчестве автора *Камня*. Сравнительный анализ определяет главные проблемы, которые связаны с переводом этих стихотворений на польский язык.

Anna Domogalla

**Word and language in acmeistic works by Osip Mandelsztam
and their Polish translations**

Summary

The article discusses the role of the word and language in Osip Mandelsztam's poetry. It also presents the principle governing the creation of the poetic image in works by the author of *Kamień*. The analysis was conducted on the basis of selected motives of Mandelsztam's works whereas the translational perspective helped to define the main problems appearing when translating the very works into Polish.